

*Unnatural Narratology, Unnatural Narrative:
transgressões e desvios da verossimilhança
realista na narrativa contemporânea*

Unnatural Narratology, Unnatural Narrative: transgressions and deviations of the realistic verossimilitude in contemporary narrative

Raquel Trentin Oliveira

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil

Resumo: O artigo apresenta uma das áreas da narratologia pós-clássica dedicada a estudar formatos narrativos que transgridem leis da física, princípios lógicos ou limitações antropomórficas padrões e rompem com a verossimilhança realista. O objetivo é então explicar transgressões provocadas pela “unnatural narrative”, sobretudo quanto aos modos convencionais de configurar as categorias de tempo e narrador. Por fim, o texto inclui alguns exemplos da narrativa portuguesa contemporânea.

Palavras-chave: unnatural narratology, unnatural narrative, tempo, narrador, narrativa portuguesa contemporânea.

Abstract: This paper presents one of the areas of post-classical narratology dedicated to studying narrative formats that violate physical laws, logical principles, or standard anthropomorphic limitations of knowledge and that disrupt the realistic verisimilitude. The aim is to explain transgressions caused by “unnatural narrative,” especially as to conventional ways to set the categories of time and narrator. Finally, the text includes some examples of Portuguese contemporary narrative.

Keywords: Unnatural Narratology, unnatural narrative, time, narrator, Portuguese contemporary narrative

1. Um dos aspectos mais interessantes sobre narrativas ficcionais é que elas não só representam mimeticamente o mundo como nós o conhecemos. Algumas nos confrontam com histórias extraordinárias regidas por princípios que têm muito pouco a ver com a forma como concebemos a realidade. Mesmo que muitos textos narrativos estejam repletos de eventos fisicamente ou logicamente impossíveis que nos levam aos

limites da cognição humana, a narratologia ainda não teria feito justiça a essa dimensão da narrativa (ALBER, 2009). Isso é o que alega um grupo de pesquisadores da narratologia contemporânea que criaram a chamada *unnatural narratology*. Os principais nomes dessa área de pesquisa são Ian Alber, Brian Richardson, Stefan Iversen e Henrik Skov Nielsen, pesquisadores de universidades europeias e norte-americanas com um significativo número de produções sobre o assunto nas últimas duas décadas. O objetivo deste artigo é apresentar os fundamentos e linhas investigativas dessa narratologia e, então, refletir sobre suas contribuições para entender a narrativa contemporânea.

Num certo sentido, tal campo teórico se aproxima daquele mais amplo, dedicado a estudar o insólito na literatura. O conceito de “unnatural” dialoga com a ideia de sobrenatural geralmente associada ao fantástico, como o que “transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes” (ROAS, 2001, p.8). O objetivo principal dessa narratologia, no entanto, seria dar conta do “unnatural” como fenômeno da escritura¹. Assim, é sobretudo o rompimento com as técnicas realistas de organização do discurso que está em jogo, no ponto em que atinge a configuração das categorias da narrativa. Em vista disso, o interesse está em estender e revisar conceitos narratológicos fundamentais, tal como foram estipulados pela narratologia clássica, para contemplar manifestações literárias singulares.

2. A definição de “unnatural narrative/ unnatural narratology” é estabelecida em correlação dialética com a concepção de “natural narrative/ natural narratology”, concebida por uma importante teórica da narratologia contemporânea, Monica Fludernic. A pesquisadora, seguindo os passos da linguística e da psicologia cognitivas, define “narrativity in terms of human experientiality, that is in terms of cognitive or ‘natural’ parameters that are based on real-life experience, on our embodiedness in the world” (1996 apud ALBER, 2008, p. 394).

1 Nesse sentido, o unnatural aproximar-se-ia do neofantástico conforme definido especificamente por Campra. Para a autora, o fantástico passou de um fenômeno de percepção (em que dominava o componente semântico), próprio do século XIX, para um fenômeno da escritura, da linguagem. Neste caso, o fantástico revelar-se-ia em certos tipos de ruptura na organização dos conteúdos – não necessariamente fantásticos –, isto é, no nível sintático da narrativa (CAMPRA, 1985 apud ROAS, 2001, p. 41). Não seria mais o aparecimento do fantasma a demarcar a presença do fantástico, mas a irresolúvel falta de nexos entre os elementos representados na narrativa.

Para ela, narratividade não é uma qualidade inerente aos textos, mas, isto sim, um atributo dado ao texto pelo leitor com base em experiências comunicacionais correntes ou na conversação espontânea (ALBER, 2008). A “unnatural narrative”, por sua vez, violaria o que é concebido como natural em tais experiências, transgredindo leis da física, princípios lógicos ou limitações antropomórficas padrões e representando narradores, personagens, temporalidades ou espaços que exigem uma modificação das concepções existentes por ousarem e abusarem do uso de impossibilidades que ainda não foram convencionalizadas, ou seja, transformadas em estruturas cognitivas básicas e, portanto, ainda nos parecem estranhas (ALBER, 2013).

Em uma perspectiva complementar, a “unnatural narratology” questiona a noção basilar de que a “narrative is somebody telling somebody else, on some occasion, and for some purposes, that something happened to someone or something” (HERMAN et al, 2012 apud RICHARDSON, 2012, p. 96). Essa não é uma definição da narrativa, segundo argumenta Richardson, mas simplesmente uma definição de narrativas realistas e não-ficcionais, que pode dizer pouco ou nada sobre relatos que problematizam tal situação mimética. O narrador de Beckett, em *Inominável*, por exemplo, não se apresenta como um ser humano individual, sua audiência é ambígua, o espaço é contraditório, a finalidade da narração é duvidosa e o “algo” que lhe aconteceu pode não ter acontecido (RICHARDSON, 2012).

Os estudiosos da “unnatural narratology” definem seu corpus de forma ligeiramente diferente. Para Richardson, uma narrativa não-natural é “one that conspicuously violates conventions of standard narrative forms, in particular the conventions of nonfictional narratives, oral or written, and fictional modes like realism that model themselves on nonfictional narratives” (ALBER; IVERSEN, NIELSEN, RICHARDSON, 2012, p. 373). Em uma frase, para o autor, ela produz uma transgressão em relação à forma convencional de apresentar os componentes narrativos. Assim, muita ficção pós-moderna pode ser lida sob a rubrica do “unnatural”, mas a categoria é muito mais ampla. Também compreende a maioria das peças de Aristófanes, o trabalho de Rabelais, muitos textos de Jonathan Swift e o teatro do absurdo, por exemplo (RICHARDSON, 2012, p. 95).

Para Jan Alber, por outro lado, “unnatural denotes physically impossible scenarios and events, that is, impossible by the known laws governing the physical world, as well as logically impossible ones, that is, impossible

by accepted principles of logic” (ALBER, 2009, p. 90). O autor discrimina entre o “unnatural” no pós-modernismo, que ainda nos atinge como desorientador ou não-familiar, e o “unnatural” já convencionalizado, tornado característico de certas configurações genéricas, tais como o maravilhoso épico, as novelas góticas, a ficção científica, por exemplo.

Alber lembra que vários eventos não naturais já foram assimilados como estruturas cognitivas básicas; assim a convencionalização ou mesmo a naturalização do “unnatural” é uma força motriz por trás da criação de novas configurações genéricas. Sentido semelhante é considerado na análise do insólito realizada pelo professor Carlos Reis no artigo “Figurações do insólito: a reversão do típico” (2015). Se o insólito “deve ser observado tendo-se em atenção a lógica do realismo e mesmo, de certa forma, a necessidade de se agir contra essa lógica” (2015, p. 97), se o insólito atenta contra o “típico” e o “ethos da verossimilhança realista” (2015, p. 105), também as narrativas fantásticas tradicionais, com suas personagens-tipo (duendes, fadas, sereias, vampiros, etc.), por “derivação epigonal ou por pura inércia evolutiva, levam ao extremo as convenções do fantástico e chegam àquele estágio de saturação que permite falar em estereótipos” (2015, p.116). Enfim, mesmo que as técnicas ficcionais sejam altamente divergentes dos parâmetros do mundo real, com o passar do tempo, elas podem tornar-se altamente convencionais; daí a necessidade de não estabelecermos dicotomias definitivas entre os tipos de ocorrências narrativas, quando, de fato, a relação é de transformação dinâmica e contínua.

Richardson usa o termo “anti-mimetic” para definir sua “unnatural narrative”, o que pode gerar polêmicas e inclusive levou autores, como Monica Fludernik, a questionar que noção de mimesis embasaria tal conceito. Partindo das clássicas concepções de mimesis legadas por Platão e Aristóteles, Alber, Iversen, Richardson e Nielsen (2012, p.378) alegam que “the unnatural is clearly anti-mimetic in the sense of Plato because it does not try to imitate or reproduce the world as we know it; rather, it transcends real-world parameters”. Aproximar-se-ia, porém, do sentido aristotélico, que valoriza a projeção fictícia e imaginativa da mimesis.

Por outro lado, poderíamos pensar com base em Paul Ricoeur que, mesmo no sentido aristotélico, mimesis pressupõe uma relação fundamental com a realidade. Claro, não quer dizer “duplicação de presença, como ainda se poderia esperar da mimesis platônica, e sim o corte que abre o espaço da ficção” (2010, p. 82); no entanto, “se não resta dúvida de que o termo *mythos* marca a descontinuidade, a própria

palavra práxis, por sua dupla filiação, garante a continuidade entre os dois regimes, ético e poético, da ação” (2010, p. 85). Partindo das classificações que Aristóteles usa para discriminar os gêneros², Ricouer alega que “as qualificações éticas vêm do real. O que depende da imitação ou da representação é a exigência lógica de coerência” (2010, p. 84). Mas mesmo quanto a essa exigência, quanto ao “critério do verossímil”: “é duvidoso que ele se deixe definir por uma pura lógica poética. A alusão que acabamos de fazer a seu vínculo com o persuasivo, faz pensar que também este último é de certo modo aceito” (2010, p. 86); “a conexão lógica do verossímil não poderia, pois, ser separada das exigências culturais do aceitável, do persuasivo.” (2010, p.85). Em última instância, portanto, a configuração mimética da narrativa literária baseia-se em uma pré-configuração e implica uma reconfiguração por parte do leitor, conforme aos parâmetros lógicos aceitos. Sendo assim, conclui Ricouer: “não há análise estrutural da narrativa que não adote elementos de uma fenomenologia implícita ou explícita da ação” (2010, p. 99).

3. É justamente considerando essa “fenomenologia da ação” implícita à análise estrutural, que Brian Richardson questiona o trabalho de Gérard Genette em o *Discurso da narrativa* (1995), ainda que não use esses termos. No tratamento do tempo, Genette baseia-se na distinção entre discurso e história, e analisa-o a partir das categorias de ordem, duração e frequência. Para examinar a ordem dos eventos no discurso, deve-se cotejá-la com a sucessão que teriam na história; a duração resulta do paralelo entre o tempo que um evento naturalmente demoraria para acontecer e o tempo dedicado a ele no discurso narrativo; a frequência relaciona o número de acontecimentos transcorridos na história e a quantidade de vezes em que são narrados/ aparecem no discurso narrativo. Isto é, o estudo da ordem, da duração e da frequência pressupõe um modelo natural de história, uma relação causal, lógica e cronológica a coordenar as ações; ainda que tal relação seja acionada, atualizada pelo discurso da narrativa. Se não vejamos: ao tratar da ordem na análise da *Recherche*, Genette conclui que o romance de Proust adota

nas suas grandes articulações uma disposição **conforme à or-**

2 Segundo Aristóteles, a epopeia e a tragédia representariam homens melhores do que o homem em geral; a comédia representaria homens piores.

dem cronológica, mas tal disposição de conjunto não exclui a presença de um grande número de anacronias do pormenor: analepses e prolepses, mas também outras formas mais complexas ou mais sutis, talvez mais específicas da narrativa proustiana, em todo o caso **mais afastadas ao mesmo tempo da cronologia real e da temporalidade da narrativa clássica** (1995, p.45 destaques meus).

Então, a consideração das discordâncias temporais (anacronias) entre o nível da história e o nível do discurso implica um modelo natural, baseado em uma sucessão regular e lógica entre os eventos. Richardson adverte que as categorias de ordem, frequência e duração, conforme definidas por Genette, são bem adequadas para analisar narrativas não ficcionais (historiografia, crônica, etc.), a maior parte da narrativa realista e uma parte da narrativa modernista. No entanto, não são aplicáveis facilmente em muitos textos modernistas tardios e pós-modernistas, determinados a confundir e a negar algumas dessas categorias, como o faz o próprio Proust nas “formas complexas e sutis” referidas por Genette. Tais complexidades, estudadas por Genette sob o título de “Em direção à acronia” (1995, p.77 a 83) – “analepses prolépticas”, “prolepses analépticas”, que perturbam as noções usuais de retrospectão e antecipação, ou a existência de alguns acontecimentos completamente desprovidos de qualquer referência temporal – é que parecem estar mais perto do que Richardson denominou temporalidade “unnatural”.

Entre as numerosas violações temporais que caracterizam a “unnatural narrative”, Richardson (2000) nomeou e conceituou seis, fundamentadas todas em contradições lógicas. Apesar de não-miméticas, segundo o autor, tais violações suportam/ supõem uma relação dialética com a clássica noção de mimesis e só a partir dela podem ser compreendidas:

Temporalidade circular: ao invés de o discurso direcionar-se ao desfecho da história, retorna ao começo e assim continua infinitamente; transforma a cronologia ordinária ao retroceder sempre ao ponto de origem da história, que geralmente também é o ponto de chegada, problematizando especialmente a noção de frequência (repete-se até o absurdo a narração dos mesmos eventos, negando-se o desenrolar progressivo da história). Entre os exemplos dados por Richard-

son, está *Finegangs Wake*, de James Joyce.

Temporalidade contraditória: são estabelecidas versões irreconciliáveis e incompatíveis da história. Na vida real, tais contradições não são possíveis: “a man may have died in 1956 or he may have died in 1967, but he cannot have died in 1956 and 1967” (2000, p. 25). Nesse caso entrariam, por exemplo, os mutuamente incompatíveis desfechos de *The French Lieutenant’s Woman*, de John Fowles, e alguns romances de Robbe-Grillet, como *La Maison de Rendez-vous*, onde o tempo é apresentado como reversível ou bilateral. Nesses textos, “there is no single, unambiguous story to be extrapolated from the discourse, but rather two or more contradictory versions that seriously vitiate the very notion of story insofar as it is conceived as a single, self-consistent series of events that can be inferred from de discourse” (2000, p.25). Isto é, tal maneira de organizar o discurso rompe com a ideia de história como uma fixa, recuperável e não ambígua sequência de eventos.

Temporalidade antinômica: o discurso narrativo se move para frente e para trás ao mesmo tempo, embaralhando-se as noções de recuo e avanço da história e perdendo-se o valor analítico da analepse e da prolepse, como acontece no conto “Viaje a la semilla”, de Alejo Carpentier. Ao invés de uma narração retrospectiva: “in antinomic narration, both narrator and reader are moving prospectively, though time’s arrow is reversed” (RICHARDSON, 2000, p.26).

Temporalidade diferencial: estabelece-se uma temporalidade sui generis para determinada personagem, diferenciada dos parâmetros que valem para as demais. Por exemplo, em *Orlando*, de Virginia Woolf, a cronologia do protagonista é diferente das demais personagens, 20 anos transcorridos para ele equivalem a três séculos e meio transcorridos para as personagens ao seu redor. A mesma sobrenaturalidade temporal atinge o protagonista do conto “El milagro secreto”, de Jorge Luis Borges, que vivencia um ano enquanto seus algozes, alguns segundos.

Temporalidade heterogênea/ confusa (“conflated”): diferentes zonas

*Unnatural
Narratology,
Unnatural
Narrative:
trasngressões
e desvios da
verossimilhança
realista na
narrativa
contemporânea*

temporais se embaralham ou confundem, “and slide or spill into one another” (2000, p.27), como se os segmentos da história e suas respectivas temporalidades corressem imbricados, negligenciando-se a ideia de sucessão temporal e impedindo a discriminação exata de cada contexto. “In Simon’s *Les corps conducteurs*, we find a retarded, minimal and resolutely antiteleological temporality; the narrative moves from setting to setting, and invariably the separate times and spaces begin to melt or bleed into each other, as the distinctions between each cluster of events begin to collapse” (2000, p. 27). Uma variante dessa dinâmica temporal pode ser observada no romance *Slowness*, de Milan Kundera, em que personagens de diferentes séculos são colocados face-a-face, sendo impossível distinguir seus contextos originais.

Temporalidade dual ou múltipla: existência de linhas temporais incongruentes dentro de uma mesma narrativa. Um dos exemplos de Richardson vem do teatro Shakespeariano, em que diferentes enredos, não obstante tenham o mesmo começo e final, abrangem durações distintas. Em *O sonho de uma noite de verão*, quatro dias se passam para o duque e sua companhia na cidade, enquanto, ao mesmo tempo, apenas uma noite se passa para os amantes na floresta.

Enfim, tais modos contestam a oposição entre tempo da história e tempo do discurso, a qual pressupõe que é possível recuperar ou deduzir uma história consistente de determinada sequência narrativa. Genette admite que há algumas narrativas que não permitem inferir uma história plausível e sua respectiva temporalidade: “Obviamente, essa reconstituição nem sempre é possível, e ela se torna pouco usual em certos casos extremos como as novelas de Robbe-Grillet, quando a referência temporal é deliberadamente sabotada” (1995, p. 35). Mas esses casos extremos continuam a proliferar e, de certo modo, podem ser entendidos hoje como a nova norma. Enquanto toda a narrativa é temporal por definição porque sua forma é temporal, algumas produções tornam acessíveis novas capacidades que subvertem o privilégio do tempo histórico e promulgam a temporalidade arbitrária da linguagem literária, notoriamente não coincidente com as leis do tempo ordinário.

4. Outra concepção diretamente questionada por Richardson é a de

voz narrativa. Segundo o autor, a classificação de todo narrador entre auto ou heterodiegético já não é suficiente para explicar a narrativa contemporânea. Tal formulação dicotômica pode ser adequada para abordar a autobiografia e a biografia, e toda sorte de narrativas baseadas nelas, mas exclui precisamente os tipos de jogos com voz (narração na segunda pessoa do singular e na primeira do plural, por exemplo) e com níveis narrativos que são típicos do pós-modernismo, quando há em geral uma maior valorização do descentramento e a rejeição da totalidade e da essência das identidades narrativas.

Uma narrativa convencional como *Grandes Esperanças*, de Dickens, tem o formato semelhante a memórias não-ficcionais ou à autobiografia (Genette usa o termo “narrador autobiográfico”, 1995, p. 196-198). O narrador sabe somente o que um autobiógrafo poderia saber e deve permanecer ignorante de outras mentes, assim como de fatos sobre os quais não tenha sido informado ou que não tenha testemunhado. Uma narração heterodiegética em terceira pessoa, por sua vez, segue as convenções básicas da biografia, com a exceção de que o narrador está habilitado para revelar o conteúdo mental de uma ou mais personagens. De qualquer forma, não pode ir além da convenção estabelecida: o pensamento de uma personagem não pode ser representado por outra sem uma convincente explanação. Como regra geral, tais narradores interferem na narrativa para justificar qualquer transgressão que poderia beirar o inverossímil e assim dão legitimidade à própria perspectiva e ao que contam. Não é essa preocupação que constatamos em muitos textos modernos e contemporâneos, pelo contrário, mais comum é o descaso e, por vezes, a franca chacota com tal tipo de pacto entre narrador e narratário.

Gérard Genette reconhece que a “nova ficção” não hesita em estabelecer entre a voz em terceira e a voz em primeira pessoa, uma variável ou flutuante relação:

vertigem pronominal em sintonia com uma lógica mais livre e uma ideia mais complexa de ‘personalidade’. As formas mais avançadas dessa emancipação não serão talvez as mais perceptíveis, pelo fato de os atributos clássicos da personagem – nome próprio, carácter físico e moral – terem aí desaparecido, e com ele os pontos de referência da circulação gramatical. É sem dúvida Borges quem nos oferece o exemplo mais espetacular dessa transgressão [...] no conto intitulado *A forma da espada*, onde o

herói começa por contar a sua aventura infame identificando-se com a vítima, antes de confessar que é de fato o outro, o cobarde enunciador até então tratado, com o desprezo que lhe cabe na “terceira pessoa”. O comentário ideológico desse processo narrativo é feito pelo próprio Moon: “Aquilo que um homem faz é como se todos os homens o fizessem... Eu sou os outros, qualquer homem é todos os homens”. O fantástico borgesiano, nisso emblemático de toda literatura moderna, não tem indicação de pessoa. (1995, p.245-246).

Raquel Trentin
Oliveira

94

A distinção entre as três pessoas do discurso é muito menos rigorosa nos dias atuais e a alternância frequente entre elas em determinada narrativa parece questionar a real significância de uma dicotomização que pode ser modificada tão facilmente. Interessado precisamente em processos como esse, Richardson (2000 e 2006) nomeia alguns tipos de transgressões: 1 Narrador fraudulento: que não pode estar produzindo a voz que finge estar produzindo. 2. Contraditório: que subverte ou nega a função ordinária de qualquer narrador, de relatar uma história singular e inteligível. 3. Narrador confuso/heterogêneo: figuras díspares que se fundem e se misturam umas com as outras sem qualquer sinal ou explicação; 4. narrador incomensurável: que não pode ser fonte particular /única de variadas vozes; 5. narrador “dis-framed”: que se move de um nível ontológico do texto para outro de um modo que seria impossível fora da ficção.

Na verdade, o problema maior está na restrição às categorias tradicionais para explicar a narração e na ignorância de formas complexas que a própria narratologia clássica já indicava³. Essa restrição não dá conta também de explicar a natureza *sui generis* de muitos narradores, tal como acontece no romance *In the heart of the country*, de J. M. Coetzee, conforme explica o autor:

When you opt for a single point of view from inside a single character, you can opt for psychological realism, a depiction of

3 Nesse sentido, é importante notar que Genette, após resumir e classificar categorias tradicionais, dedica um dos seus títulos a tratar de transgressões ocasionais em Proust e que se verificam em autores posteriores a ele. Genette assim procede, por exemplo, em “Polimodalidade”, para tratar de transgressões da focalização convencional, especialmente da violação dos limites físicos e mentais pressupostos na focalização interna, e em “Metalepse”, para tratar da mudança aparentemente aleatória de nível narrativo.

one person's inner consciousness. And the word I stress there is realism, psychological realism. And what is going on in *In the heart of the country* is that that kind of realism is being subverted because, you know, she kills her father, and her father comes back, and she kills him again, and the book goes on for a bit, and then he's there again. So that's a different kind of game, an anti-realistic kind of game (COETZEE apud RICHARDSON, 2000, p. 33).

Outros casos também podem ser vistos como narradores “anti-realistas”: crianças surpreendentemente eloquentes, sofisticados narradores animais, mentes que podem transmitir pensamentos não expressos de outros, vozes desincorporadas que narram compulsivamente, dispositivos cibernéticos/ máquinas que narram como humanos, etc. Narradores insólitos ou pós-antropomórficos, que rompem com a tradição narrativa dominante.

Restringi-me aqui a tratar de modificações formais que atingem o tempo, o narrador e a focalização. Outras categorias, no entanto, foram inteiramente despidas dos seus formatos convencionais. Tratarei agora de alguns traços da “unnatural narrative” conforme apresentados na literatura portuguesa contemporânea.

5. Cristina Robalo Cordeiro, num artigo intitulado *Os limites do romance* (1997), já chamava a atenção para o processo de erosão e renovação que atinge a narrativa em Portugal em função do destaque que nela ganha a “pura textualização” e o princípio da auto-referencialidade. Incluindo nesse contexto desde *O rumor branco* (1962), de Almeida Faria, até *Um beijo dado mais tarde*, de Maria Gabriela Llansol (1990), a autora ressalta neles a atenuação ou expulsão definitiva de características tradicionalmente constitutivas do romance:

laboratório da narrativa, local privilegiado de viva experimentação, o (um certo tipo de) romance vem encenando, desde a década de 60, uma espécie de experiência dos limites que passa forçosamente pela contestação e desmoronamento da prática romanesca tradicional que refletia a estabilidade de um mundo de equilíbrio inabalável, e pela recusa da imposição de leis rígidas e de significações preconcebidas. Negando-se a ser modo de representação do real por excelência, e procurando igualmente

contestar, em reação às anteriores realizações neo-realistas, os limites ideológicos impostos por qualquer tipo de literatura meramente comprometida, estes novos textos, não reconhecendo ao narrador uma função demiúrgica, rejeitam as regras de intriga tranquilamente bem montada, o desenho da personagem como cristalização de um carácter e polo aglutinador da ação, a descrição metonímica de um espaço potencialmente apto a representações econômico-sociais e em estreita conexão com a vida psicológica das figuras que o povoam e a concepção de tempo na linearidade de um devir temporal. Estes romances que a crítica cada vez mais designará por textos, urdidos num processo extremamente pessoal e complexo, instauram ainda um violento atentado aos protocolos tradicionais da leitura, desconcertando ou mesmo afastando quem não se disponha a um esforço continuado de atenção (de associação e decifração) (CORDEIRO, 1997, p.111-112).

A essa tendência, a autora liga um complexo e proteiforme jogo de influências, que vai do *nouveau roman* francês e a sua exploração ao extremo de alguns preceitos modernistas, à influência das artes plásticas, do cinema, da linguística estruturalista e de uma nova concepção de leitura. E então conclui: “do primado de uma universalidade ordenada, da ideia, postulada pela ciência e filosofias positivistas do século XIX, da unidade fundamental do ser e do mundo à instauração definitiva dos conceitos de probabilidade, de relatividade e indeterminação, utilizados para reproduzir o cepticismo quanto à possibilidade de uma visão segura do real” (CORDEIRO, 1997, p. 116).

Com efeito, proliferam na literatura portuguesa mais recente a representação de casos insólitos. Boa parte das histórias saramaguianas, por exemplo, são construídas sobre motivos fantásticos, repetidamente citados e estudados. Mas o que me interessa aqui são violações que atingem mais diretamente o nível do discurso. Para tratar disso, selecionei dois ou três casos literários, que apresentam transgressões exemplares da “unnatural narrative” em Portugal.

O romance *A costa dos murmúrios* (1988), de Lídia Jorge, foi um dos que surpreendeu os leitores por oferecer uma narrativa cindida entre versões inconciliáveis de um mesmo evento: os conflitos coloniais entre Portugal e Moçambique. Se dados das guerras contra a independência da

colônia são reconhecíveis nos dois relatos, alguns inclusive também registrados nos autos da história oficial, as versões apresentam narradores que se comportam de forma acentuadamente diferente, temporalidades bastante distintas, cenários diversos, personagens com caracterizações dissonantes, etc. De um pequeno conto, narrado em terceira pessoa por um narrador heterodiegético, que organiza os fatos em dois dias de história, de forma linear, e apresenta as personagens na sua feição heroica, passa-se para uma narração autodiegética, assumidamente feminina e sentimentalmente densa, que assume a distensão temporal e a dispersão espacial, e oferece uma feição degradada dos soldados e humanamente mais complexa das personagens. Se pensarmos o romance considerando a bipartição da narrativa, restam duas versões incompatíveis da história, a impossibilidade de reconstituir uma ordem única e uma duração definitiva para os eventos, a manipulação da frequência a oferecer visões reversíveis do narrado. E quando lembramos de que tal narrativa poderia ser lida como um romance histórico, tal subversão torna-se ainda mais significativa.

Talvez seja mesmo o questionamento irônico da intenção demiúrgica e autoritária do narrador o que mais se evidencie na ficção de Lídia Jorge. Num romance bem mais recente, *O vento assobiando nas gruas* (2002), por cerca de 400 páginas, a narração é expressa em terceira pessoa por um narrador heterodiegético, que revela os pensamentos mais recônditos, especialmente da protagonista Milene. Todavia, na última parte do romance, à semelhança do que acontece no conto de Borges citado por Genette, tal narrador surpreende-nos ao se revelar homodiegético, inesperadamente passando a narrar em primeira pessoa. Trata-se de uma prima de Milene que estivera estudando fora de Portugal e que viera para a cerimônia de casamento da protagonista: “Juro, quando a homilia acabou, eu ainda não sabia de nada” (2002, p.526). A repetição insistente de expressões como esta na última parte do romance ironiza a própria situação da narradora, que prezaria pela verdade, pela legitimidade das informações, mas que contou tudo até ali como se fosse onisciente, manipulando os dados e estendendo sua interpretação para além dos limites de uma testemunha, sem dar nenhuma satisfação ao leitor. Assim, como é característico da ficção jorgiana, a narrativa não se apresenta como um relato “verdadeiro”, incontestável, mas, isto sim, como uma maneira provisória e relativa de apresentar o mundo criado na ficção.

Augusto Abelaira talvez tenha sido um dos autores que mais atendeu contra os protocolos tradicionais de leitura, rasurando a forma con-

vencional de apresentar os diversos elementos da narrativa. Ainda na década de 60, o seu afamado *Bolor* (1ª ed. 1968, 2005) rompia com a pretensa legitimidade da escrita intimista, ao representar um diário “unnatural”. Narrador, personagem, tempo, tudo nesse relato possui uma apresentação suspeita, contraditória, que viola radicalmente a verossimilhança realista. De acordo com a expectativa do leitor, expressões frequentemente repetidas alimentam o pacto de confiança diante do que é contado – como “profundo”, “verdade”, “certeza” –, mas, ironicamente, tudo o que a narrativa oferece das personagens é superficial e ambíguo, a cronologia do diário é desencontrada e reversível, a identificação dos enunciadores/ autores é, no mínimo, instável. A organização temporal de um diário é contradita em datas repetidas ou ausentes e mais explicitamente por passagens como esta – “Basta dizer-te que as datas são falsas: ainda ontem escrevi nove de Abril quando hoje são trinta de Janeiro” (2005, p.112), que anulam qualquer tentativa do leitor de por ordem nos dias das personagens. Se o fato de um mesmo diário ser escrito por mais de uma pessoa e abrigar as confissões do marido, da esposa e dos amantes já parece extraordinário, os papéis de cada um apresentam-se confundidos, não sendo possível a identificação segura das vozes enunciativas: “Não há ela, ela sou eu” (essa seria Maria dos Remédios falando sobre a ex-mulher do marido, 2005, p.125). Com efeito, tudo se revela jogo entre pessoas do discurso: “Descobrir que quase não tenho vida própria – a minha vida própria [...] deixou de ser conjugada na primeira pessoa ou até na terceira pessoa referida a ti – mas numa primeira pessoa que é a tua” (2005, p.85). Por conseguinte, o conteúdo humano, a matéria sentimental e pensante das personagens resta esvaziada na superfície da escrita:

Deixa-me escrever “estive a pensar que...” Pensar é com s ou com ç? “Estive a pensar que...” Podes continuar agora, já escrevi. Ela olha para mim em silêncio, escrevo que ela olha para mim em silêncio, e aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário [escrevo que aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário (e escrevo que escrevo que aguardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário – ... –)]. – Estiveste a pensar que...? – (Escrevo: ‘Estiveste a pensar que...?’) (2005, p.135).

Dos casos citados e conceituados por Richardson como narrado-

res e temporalidades não naturais, a maioria integra a narrativa de António Lobo Antunes: narrativas circulares que não progridem no tempo, retornando sempre ao início da história e temporalidades confusas, que fundem momentos distintos e dificultam a contextualização do leitor, são as mais comuns. Quanto à narração, são recorrentes a mistura indiscernível de vozes e perspectivas; a representação telepática e ilógica de diferentes mentes; além da transição aleatória de um nível ontológico do texto para outro. Com esses processos, rasuram-se também os campos de experiência e os contornos identitários das personagens.

Quanto à experimentação temporal, *As naus* (1ª ed. 1988; 2011) talvez seja o exemplo mais expressivo, pois representa, em uma mesma linha temporal, contextos bastante díspares – o século XVI, as viagens e descobertas marítimas, o auge da colonização portuguesa; e o século XX, a guerra colonial, a descolonização e o retorno definitivo dos colonos. Suas personagens – conhecidas figuras da história portuguesa como Camões, Cabral e Gama – transitam numa Lisboa pós-colonial degradada e vivem os problemas do século XX, mantendo, contudo, intacta a memória e a vivência das aventuras ultramarinas, assim como do passado imediato de guerras contra a independência das colônias africanas. Ou seja, sobrenaturalmente, tais personagens sobrevivem ao seu tempo histórico, incorporando cinco séculos de vida e assim têm o privilégio de conferir a posteridade dos seus atos, ou a derrocada do império que ajudaram a construir. Sem nenhum estranhamento nem explicação do narrador ou das personagens quanto a essa sobrehumana longevidade, todo o universo narrativo revela-se caduco, mas o que mais surpreende o leitor é a mistura de informações temporais, no nível discursivo, que violam notoriamente o calendário historiográfico. Seleccionamos o caso de Pedro Álvares Cabral, por exemplo: para além do nome que ecoa todo o peso da história remota e da sua face heroica, francamente incongruentes com a vida miserável que a personagem leva em uma pensão destinada aos retornados de Angola, a sua narração mistura os tempos e faz parecer ainda mais inacreditável a temporalidade representada: “o camelo cada vez mais rico [referindo-se ao dono da pensão] e eu reduzido aos meus cálculos de ilhas e aos meus diários inúteis, num reyno em que os marinheiros se coçam desempregados, nas mesas de bilhar [...] à espera que o Infante escreva de Sagres e os mande à cata de arquipélagos inexistentes à deriva na desmedida do mar” (2011, p.49).

Nosso maior estranhamento diante da narrativa de Lobo Antunes

*Unnatural
Narratology,
Unnatural
Narrative:
transgressões
e desvios da
verossimilhança
realista na
narrativa
contemporânea*

99

origina-se, contudo, da obliteração de referências temporais precisas e do embaralhamento de instantes temporais provocado pela narração reminiscente. As recordações não se referem a um mesmo período, mas invocam múltiplos tempos, sem delimitá-los e/ou datá-los, e instauram os seus próprios passados e futuros: a lembrança da lembrança da lembrança, como se caísse num abismo temporal. José Gil explica o romance *Arquipélago da Insônia* (2008) nesses termos:

são ilhas de tempos que se conectam pelo poder hipnótico da bruma que a escrita segrega. Porque a escrita cria uma bruma de tempo, todos os tempos podem ser evocados e surgidos na bruma. Cada cena é uma ilha e o conjunto um arquipélago sem fim. Saídos da bruma, mas totalmente envolvidos ainda nela, são como imagens nascidas de uma insônia, mal situadas no espaço e no tempo, vacilantes, fantasmáticas (2011, p.161).

Torna-se impossível, pois, recuperar precisamente a ordem exata dos eventos e discernir sua duração. Isso é complicado pelo uso constante do infinitivo precedido de preposição, que funciona para enumerar e justapor os acontecimentos, mas não demarca uma ordenação/sucessão lógico-temporal entre eles:

a minha mãe a erguer-se para o reposteiro [...] eu a empurrá-la contra os lençóis enquanto os dedos me aleijavam o braço num último
– Tu
para se tornar no galope dos cavalos vindos das estrebarias lá atrás com empregados a gritarem ordens sobre o muro onde as roseiras floriam em março, a minha irmã Rita com o cancro
– o que se passa com as roseiras mana?

Nesse pequeno fragmento do romance *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009, p.15), pelo menos três contextos são enredados sem hierarquia e separações, nem uma explícita relação de anterioridade e posteridade. É como se cada acontecimento se cristalizasse num instante, fosse interrompido no seu desenrolar e não evoluísse. A professora Ana Cristina Martins, ao analisar os usos verbais em Lobo Antunes, chega a falar em atemporalidade: “a deixis indicial fictiva estala a temporalidade da nossa ex-

períencia vivencial, da ordem das coisas, abalroa a estrutura do próprio tempo gramatical e instaura um quadro geral de atemporalidade” (2003, p.84).

Essa indistinção temporal agrega-se a uma intercalação entre as vozes e perspectivas – intercalação que também pode ser constatada em alguns livros de Almeida Faria, José Saramago, Lídia Jorge, Maria Velho da Costa, etc., mas que em Lobo Antunes tomou formas ainda e cada vez mais complexas. Ana Paula Arnaut, ao comentar o desenvolvimento da produção antuniana, afirma: “à medida que os romances vão ganhando vozes, ou melhor, à medida, que vão sendo concedidas vozes às personagens do mundo ficcional – cada uma delas recuperando parcelas de tempos e vivências próprios ou de outrem – a narrativa torna-se progressivamente mais fragmentária e, por consequência, mais desordenada, mais confusa” (2009, p.32).

A narração da maioria dos romances de Lobo Antunes é dividida por diferentes protagonistas. Todavia, cada narração não se mantém integralmente dirigida por um mesmo eu, outras vozes elevam-se a primeiro plano e por vezes passam a narrar sem fronteiras claramente discerníveis, rompendo-se com a premissa básica de que uma mente não pode saber o que vai na outra. Em *Comissão das lágrimas* (1ª ed. 2011, 2013), por exemplo, a narração seria coordenada majoritariamente por Cristina – filha de uma portuguesa que se prostituía em Angola, casada com um ex-seminarista angolano, envolvido com as guerrilhas pela independência e responsável pela execução de negros. No entanto, em uma família em que o silêncio predomina, a filha não poderia ter acesso a informações particulares da experiência passada do pai e da mãe. Desconsiderando os limites entre vozes, tempos e lugares, a narrativa passa de uma perspectiva para outra, como nesta passagem, em que se intercalam o ponto de vista de Cristina e o do pai:

ele a procurar-me no pátio da Clínica

– Que é da filha do preto?

sem que os enfermeiros o escutassem conforme não escutaram meu pai a entender-se com a polícia de Luanda na altura em que começaram a rondar-nos a casa e a jogarem-nos pedras aos vidros, por enquanto não metralhadoras nem bazucas, o aviso de um bácoro degolado no quintal e o jipe do exército ausente, fotografias de interrogados na Comissão das Lágrimas cravadas

*Unnatural
Narratology,
Unnatural
Narrative:
transgressões
e desvios da
verossimilhança
realista na
narrativa
contemporânea*

101

em paus, as últimas granadas levaram os últimos presos e nós sem ninguém do outro lado da mesa a conspirar contra a gente, decidimos interrogar os guardas e interrogarmo-nos uns aos outros por fim, traíste-nos no Cazombo, traíste-nos em Cabinda, porque assaltaste o rádio, onde compraste as armas, se a campainha da porta o meu pai para a gente

- Não atendam (ANTUNES, 2013, p. 193-194).

Raquel Trentin
Oliveira

102

Adivinhamos uma mudança de contexto enunciativo entre o primeiro “nós” (“na altura em que começaram a rondar-nos a casa”, perspectiva de Cristina) e o segundo (“decidimos interrogar os guardas e interrogarmo-nos uns aos outros por fim”, perspectiva do pai), no entanto, não conseguimos estabelecer limites definitivos entre cada discurso. E isso se reproduz também no nível macronarrativo: a narração do pai interrompe a narração da filha e apresenta sentimentos, fatos, diálogos pertencentes unicamente ao seu campo perceptivo; em seguida, a filha retoma a narração, muitas vezes, porém, revelando informações sobre o pai a que só um narrador onisciente teria acesso: “o meu pai decepcionado [...] ele que se imaginava de olhos fechados a viver de outro modo” (ANTUNES, 2013, p. 284); “o meu pai [...] desejoso que chegasse, desejoso que a pistola ou a catana ou a faca, desejoso que a rapariga cessasse de cantar e o deixasse em paz” (ANTUNES, 2013, p. 286). O leitor é obrigado a fazer um esforço enorme para deslindar uma voz da outra, ao mesmo tempo em que vê seu empenho ser ridicularizado ou dado como ilusório: “Qual de nós vai falar agora, a minha mãe, o meu pai, eu, os três ao mesmo tempo ou criatura nenhuma” (ANTUNES, 2013, p. 159).

Além do rompimento ilógico dos limites entre as perspectivas das personagens, outro mais grave atenta contra os protocolos tradicionais de leitura: as personagens rompem as barreiras do seu enquadramento diegético, demonstram ter conhecimento de sua própria ficcionalidade e, por vezes, ousam interagir com o autor. Em *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* (2009), são frequentes comentários como este: “é o que escreve quem manda e ordenou-me que falasse [Ana] como ordenou aos outros, mesmo à Rita e ao pai” [personagens que narram depois de mortos], (ANTUNES, 2009, p. 254). Assim, os seres e o mundo representados revelam-se como pura matéria de ficção, pura escrita, rasurando-se a conexão mimética com o mundo do leitor. O mesmo tipo de transgressão ocorre quanto o au-

tor revela-se explicitamente no interior da diegese: “o António Lobo Antunes – Escrevo assim?” (ANTUNES, 2009, p.140).

Essa ruptura na estratificação dos níveis narrativos, tão comum em Lobo Antunes, é verificável em diversos romances da literatura contemporânea e vai além desse passo quando as personagens como que rompem os limites do seu livro para aparecerem em outros, tornando evidente a noção de sobrevida, conforme designada por Carlos Reis (2015). Só para citar dois casos, lembramos do Ricardo Reis que assoma no romance de José Saramago (1ª ed. 1984, 2013), sobrevivendo aos escritos de Pessoa; e do Esteves “sem metafísica”, que sai das linhas de “Tabacaria” para compor o elenco de personagens do romance *Máquina de fazer espanhóis* (1ª ed. 2010, 2013), de Valter Hugo Mãe. Nos dois casos, a personagem viola o seu estatuto natural de ser imanente a um texto ficcional e projeta-se para uma dimensão ontológica transcendente, resultando explícita a onipotência da ficção.

6. Esses poucos exemplos dão origem a leituras que podem desafiar, alterar, ou mesmo transcender os protocolos interpretativos convencionais. Num primeiro momento, porém, tendemos a experimentar leituras naturalisantes, no sentido de tornar semanticamente assimiláveis e inteligíveis as transgressões: a tomar fenômenos sobrenaturais por sonhos ou alucinações; relacioná-los com o nosso conhecimento literário prévio e analisá-los de um ângulo temático; lê-los como alegorias que dizem algo sobre o mundo em geral, etc. Muitas vezes, entretanto, percebemos que o texto não nos dá essa alternativa, só nos permitindo aceitar a estranheza das manobras ficcionais e os sentimentos de inquietação e surpresa que eles provocam; assim, estaríamos aplicando estratégias de leitura não naturais, que resistem a interpretações limitadoras, restritas ao que é possível em atos comunicativos reais e modelos miméticos.

O que moveria autores como Lobo Antunes a continuarem investindo no rompimento de paradigmas e das convenções narratológicas tradicionais? Richardson (2006) oferece três tentativas de resposta para isso: 1. por óbvio, romancistas contemporâneos continuam querendo fazer o novo; 2. é frequentemente percebido que diferentes aspectos da experiência humana podem ser mais apropriadamente representados mediante novas técnicas; assim, a narrativa funcionaria como uma fonte mimética oblíqua. 3. subsiste uma impaciência com a retórica

ilusionista da ficção realista, com a necessidade de fazer crer. Naturalmente, a história da literatura está repleta de exemplos de autores que investiram, sobremaneira, contra a convencionalidade e a previsibilidade narrativas: Rabelais, Sterne, Fielding, Gogol, etc. Do século XIX, talvez Almeida Garrett seja o nome mais lembrado entre os portugueses e Machado de Assis entre os brasileiros. E a maioria dos usos da não-naturalidade na ficção pós-modernista possui precursores no modernismo, como Conrad, Joyce, Faulkner, Kafka. Em suma, há uma estreita conexão entre essas desafiadoras/ousadas e sutis práticas modernistas e a radicalização e acentuação da não naturalidade no pós-modernismo. Em geral, podemos dizer que as práticas atuais têm se movido ainda mais além das estáveis fronteiras do humanismo, do realismo e da representação convencional. Daí a importância de uma abordagem que transcenda as teorias miméticas existentes; a revisão de modelos que, baseados em categorias derivadas da linguística ou da narratologia natural, insistem em distinções rígidas, oposições binárias, hierarquias fixas ou categorias impermeáveis, que não fazem justiça às lúdicas, transgressivas, híbridas tendências da ficção atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Lisboa: Presença, 2005.

ALBER, Jan. Natural narratology. In: HERMAN, David. JAHN, Manfred; RYAN, Marie-Laure. *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Nova York: Routledge, 2008. p.394-395.

_____. Unnatural narrative. In: HÜHN, Peter et al. *The living handbook of narratology*, 2013. Disponível em: <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/> (Consultado em junho de 2015).

ALBER, Jan; IVERSEN, Stefan; NIELSEN, Henrik Skov; RICHARDSON, Brian. What Is Unnatural about Unnatural Narratology? A Response to Monika Fludernik. *Narrative*, Vol 20, n. 3, 2012, p. 371-382. Columbus: The Ohio State University.

_____. What really is unnatural narratology? *Storyworlds: A Journal*

of *Narrative Studies*, Volume 5, 2013, p. 101-118. Lincoln: University of Nebraska Press.

ANTUNES, António Lobo. *As naus*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

_____. *Que cavalos são aqueles que fazem sombra no mar?* 5. ed. Lisboa: Dom Quixote, 2009.

_____. *Comissão das lágrimas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

ARNAUT, Ana Paula. A escrita insatisfeita e inquieta(n)te de António Lobo Antunes. In: CAMMAERT, Felipe (org.). *António Lobo Antunes. A arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011.

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Trad. Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2009.

CORDEIRO, Cristina Robalo. Os limites do romanesco. *Colóquio Letras*. Fundação Calouste Gulbenkian, n.143/144. 1997, p. 111-133.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernanda Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GIL, Fernando. Fechamento e linhas de fuga em Lobo Antunes. In: CAMMAERT, Felipe (org.). *António Lobo Antunes: a arte do romance*. Lisboa: Texto, 2011. p. 157-170.

JORGE, Lídia. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

_____. *O vento assobiando nas gruas*. Lisboa: Dom Quixote 2002.

MÃE, Valter Hugo. *A máquina de fazer espanhóis*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MARTINS, Ana Cristina. Transposição e atemporalidade. A ordem natural das coisas. In: CABRAL, Eunice et al. (org.). *A escrita e o mundo em António Lobo Antunes*. Actas do Colóquio Internacional da Universidade de Évora. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

Unnatural
Narratology,
Unnatural
Narrative:
transgressões
e desvios da
verossimilhança
realista na
narrativa
contemporânea

105

REIS, Carlos. *Pessoas de livro*. Estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

RICHARDSON, Brian. Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame. *Narrative*. Vol. 8, n. 1, 2000, p. 23-42. Columbus: The Ohio State University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20107199>.

_____. *Unnatural voices*. Extreme narration in modern and contemporary fiction. Columbus: The Ohio State University Press, 2006.

_____. Unnatural Narratology. Basic Concepts and Recent Work. *Diegesis* 1.1, 2012. p. 95-103.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. De Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010. Vol. 1.

ROAS, David. La amenaza de lo fantástico. In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco, 2001. p. 07-44.

SARAMAGO, José. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Alfragide: Leya, 2013.

Recebido em 11 de julho de 2016
Aceito em 13 de setembro de 2016

Raquel Trentin
Oliveira

106